

## 昭和55年度の新収作品について

著者	前川 誠郎
雑誌名	国立西洋美術館年報
巻	15
ページ	5-20
発行年	1982-03-31
URL	<a href="http://id.nii.ac.jp/1263/00000583/">http://id.nii.ac.jp/1263/00000583/</a>



新収作品：ヘンドリック・テルブルッヘン《聖ペテロの解放》(部分)

## 昭和55年度の新収作品について

前川誠郎

### On the New Acquisitions 1980

By Seiro MAYEKAWA

昭和55年度の新収作品は、絵画3点（このうち1点は文化庁の特別購入費をもって購入し、当館へ管理換となったもの）、素描1点、版画2点である。これらのデータについては別項の新収作品目録を参看されたい。

#### I. 絵画

##### (1) ヘンドリック・テルブルッヘン

##### 《聖ペテロの解放》

画家のテルブルッヘン（1588—1629）はオランダの人。デフェンテルに生れユトレヒトに歿した。すなわち彼は母国と生誕をほぼ同じくした人である。若くしてユトレヒトの歴史画家アブラハム・ブルーマールトに師事し、1604年、16歳のときイタリアに赴いて10年間滞在した。その際彼が深甚な影響を蒙ったカラヴァッジオに直接の面識があったかどうかは定かでないが、カラヴァッジオは1606年までローマで制作しているの、テルブルッヘンが直接その感化に浴したとすれば、それはイタリア滞在の初期のこととなる。1614年オランダへ帰国し、16年にはユトレヒトの画家組合に加入して1629年のその死まで、同僚のヘリット・ファン・ホントホルスト（1590—1656）と並ぶ北方屈指のカラヴァッジストとして活動した。1627年ユトレヒトを訪れたルーベンスは、「オランダを旅してただ一人の画家を見出した。それはヘンリクス・テルブルッヘンであった」と語ったという。

《聖ペテロの解放》（p. 23 の図版参照）は1946年、英仏海峡に面したフランスの町オンフルールの古物商で画面を内にして巻かれた状態で発見され、翌47年に応急の修復が行われたが、これを直ちにテルブルッヘンに帰することには躊躇を示す向きもあった。1952年ユトレヒトおよびアントウェルペンで開催された「カラヴァッジオとネーデルラント」展カタログでは本図（cat. no. 90）をテルブルッヘンに擬せられる作品 Terbrugghen toegeschreven として分類し、ロベルト・ロンギの口頭による意見とし

て制作年代を1625—29年、即ち最晩年のものとしている（註 1）。またベネディクト・ニコルスンは1956年の論文で、作者の決定は再度の修復後になさるべき旨を述べたが（註 2）、1958年の著書においては、絵の状態に関しては留保をつけながらも本図がテルブルッヘンの真作であるとの確認を記した（註 3）。その後本図は再洗滌と裏打を受け、1975年夏にその修復の写真をみた前記ニコルスンはパリの画商フランソワ・エイム宛の書信（6月9日付）で、画中の天使の右手および聖ペテロの顔を除いて状態は著しく改善されたことを認め、画家の真筆であることについては最早や何らの疑問を留めない旨を述べている（註 4）。

本図の主題は新約聖書使徒行伝第12章からとられている。即ちヘロデ王により投獄され、二本の鎖につながれて二人の兵士と寝ていたペテロの許に突如として天使が現れ、光が牢内を照らした。天使はペテロの脇腹を叩いて彼を起し、「急いで立て」と言った。すると鎖が彼の手から落ちたという場面である（第12章、6—7節）。テルブルッヘンはこの主題を構図を変えて3回（本図の他にコペンハーゲンのアンデルセン収集、およびシュヴェリーン州立美術館）描いているが、画家の主要な興味は牢獄の暗闇を照らす光の描写に在る。カラヴァッジオ派がイタリアでテネブリスティ（闇の画家）と呼ばれたごとく、明暗（キアロスクーロ）の強い対比はこの画派の大きな特色であり、光を受けた部分の色彩の美しさは殊に印象的である。テルブルッヘンやホントホルストによって北方に移植されたこの画風は、例えば明暗構成において若きレンブラントに、また明部の美しき色彩においてフェルメールに、大きな影響を与えた。

本図は先きに記したニコルスンの指摘にもあるように、損傷の激しかったペテロの頭部や着衣にはテルブルッヘン一流の微妙なタッチを認めることは不可能であるが、左半の二人の兵士、その甲冑、壁面の鎖、兵士の間に組まれたペテロの双手、また中央聖者の肩におかれた天使の左手とそれに絡んで垂れる衣の袖の描写などに彼の画風を十分に味わうことができる（口絵カラー図版参照）。

諸家の推定制作年代は、前記ロンギの他、ニコルスンははじめ1625年以後とし（註 5）、次いで画商エイムによれば口頭で1628年ころとし、エイムは1627年ころとしている（註 6）。即ち何れも画家晩年の作品とみることににおいては軌を一にしている。

## (2) ヤーコブ・ファン・ロイスダール

### 《桎の森の道》

ヤーコブ・ファン・ロイスダールに関して、当館は昭和44年以来小品《小さな滝のある風景》（1646年）（註 7）をすでに所蔵しているので、今般の購入（ただし文化庁よりの管理換）により計2点を算えることとなった。

ヤーコブ・ファン・ロイスダール（1628/29—1682）はオランダの風景画家。ハーレルレムに生れ、アムステルダムに歿した。初め生地で父イサークおよび主として叔父サロモンの薫陶を受け、1648年ハーレルレムの画家組合に加入した。当館の《滝のある風景》の年記がもし1646年と読めるならば、組合加入以前の若描きとなる（註8）。1657年アムステルダムに移住、59年には市民権を得、晩年には外科医としても活動したとの伝承があるが（フーブラーケン）、これは俄かには信じ難い。

《樫の森の道》（p. 29 の図版参照）は1925年の時点においてウィーンのリヒテンシュタイン侯収集中にあったことが、そのカタログ（註9）より判明するが、その後間もなく売却されてドイツの個人収集を経由し、チューリッヒの画商ナータンが入手したものである。1842年のジョン・スミスJohn Smithのカタログ補遺版（註10）によれば、本図（同カタログ no. 62）は准男爵サー・T・ベアリングの収集中にあり、《橋を渡る男と女》と題された絵（同カタログ no. 61）と対をなすものであったらしい。その記述の大意は、

61. 田舎の橋を渡る男女。右によく繁った樹木に掩われた高い岩山があり、一本の枯れたぶなフナの木が見える。端近く岩の大きな割れ目の上にひなびた橋が掛り、その下にさぎめく早瀬が流れて池に入り、前面にまで拡がっている。左には遠山を望む原野が開け、人物は橋上の男女だけである。夕暮の暗い色調が画面を包んでいる。

62. （対幅）眺望、または炭焼く人。<sup>ママ</sup>左に深い森を抜ける街道があり、それをかこむ樹木の枝が目に快い。反対側の土坡には枯枝をもつ樫の老木が聳え、そのむこうに炭を焼く農夫たちの姿が見える。遠くの丘陵に一台の風車が立っている。本図はさらに街道を行く一人の男と少年の姿によっても特色付けられる。

この記述で左右が逆になっているのは版画に拠ったためであろうと考えられるが、当西洋美術館の絵に元来は対幅があったことが分るのは極めて貴重である。その《橋を渡る男女》の絵が現在どこに在るのかは不明で、今後の調査を待ちたい。

一方、1912年のホーフステーデ・デ・フロートのカタログ（cat. no. 627）には本図に関し次の記述が見出せる（註11）。所在はすでにウィーンのリヒテンシュタイン侯収集へと移っている。

627. 樫の森を通る道。中景の右半によく繁った高い樫の森がある。ところどころ強く陽光の差す道が森を抜けて右方へ通じている。少年を連れた一人の男が森の出口へと歩いて行く。前景中央やや左に、左側にだけ葉をつけた一本の樫の大木があり、その向う左方に木の幹を焚く炭焼きたちの姿がある。遠景には丘陵の上に一台の風車がみえる。夕暮の景。おそらく晩年の作。

しかるにその16年後にウィーンのリヒテンシュタイン侯収集で本図を見たヤーコプ・ローゼンベルクは、そのカタログ (cat. no. 388) に、

388. 高地の檜の森。それを抜けて一本の道を通じ、その中ほどを一人の男と少年とが彼方へと歩む。左前景ほぼ中央に左側だけ葉のある一本の檜の巨木が立ち、左に風車のある日に照らされた丘陵が遠望される。同じく左方中景に煙の立つ木の幹の傍に数人の炭焼きの姿が見える。本図の判定は保存状態の悪さのために困難であり、構図は完全にロイスダールの対し、色彩と画法は異質である。——存疑作。

と記している (註12)。これをみればリヒテンシュタイン収集にあった期間に本図の保存に劣化を来し、ローゼンベルクのカタログ出版後まもなく売却されて個人収集へ入ったものと推測される。

画商 P・ナータンの当館宛て書簡 (註13) によれば本図はその後1960年代の半ばにロンドン在住の修復家 Dr. J. ヘルの許で洗滌を受け、その際画面右下に作家の署名が発見された。ローゼンベルクはこの修復後に本図がロイスダールの極めて重要な作品であることを認めたという。また同じく画商の別便 (註14) によれば、ローゼンベルクのあとを承けてロイスダール型録の新版を準備中のシーモア・スライヴは、本図を画家の疑の余地なき真作として扱う所存であるという。スライヴ氏は先年当館来訪の節、《小さな滝のある風景》を見ている。

前記ヘルの修復はかなり控目なものと思われ、ナタンも認めるごとく、今後優秀な技術者によって再度洗滌されるならば、本図はさらに明度を増すであろう。しかしすでに二回の裏打ちを受けており、取扱いには慎重な配慮が望ましい。

制作年代はロイスダールの数少ない記年作から判断し、1650年以降、すなわち画家の後年のものと思われる。

### (3) ディーリック・パウツ工房

#### 《荊冠のキリスト》

ディーリック・パウツ (1410/20?—75) はハールレムに生れたと言われるが、1468年以降はルーヴェンの「市の画家」として活動した。それは彼の師匠と推定されるロヒール・ファン・デル・ウェイデンがブリュッセルの市の画家であったのと似ている。

本図は上部が半円形をなす檜(?)材の板にバックを金地とし、やや胸高に組んだ両手を下限として描かれた赤衣荊冠のキリストの半身像である。額の前面下端に“PER VIA ATENDITE ET VIDETE”と読めるラテン語銘文が記され、これは「すべて道を行く人びとよ、汝ら尋ね見るべし」(旧約聖書「哀歌」第1章、12節)の後半であ

る。正面を向いたキリストは心持ち頭を右（向って左）へ傾け、視線をもそちらへ向けている。この姿勢は左に対幅の存在することを示すものであり、それが銘文の前半“O VOS OMNES QUI TRANSITIS”を記した聖母もしくは寄進者像であるべきことは容易に推測される。

本作品（挿図2およびp. 25の図版参照）はもとバルセローナのカボット収集中に在り、そこよりサン・パウロのW・シモンセン、さらにチューリッヒ・エルレンバッハのK・グラートヴォール収集を経由し、ロンドンのサザビー商会より購入したものである（註15）。マドリッドのベラスケス美術研究所長エリーサ・ベルメーホ女史提供になるバルセローナの美術写真資料館（Archivo MAS）の写真（挿図1）によると、本図の対幅は正しく前記の銘文前半をもつ《悲しみの聖母（Mater dolorosa）》であり、おそらくいまもバルセローナに個人蔵として在るものと思われる（註16）。

ヴォルフガング・シェーネの調査によれば（註17）、本図には対幅と単独像とを合わせて21点のレプリカが存在する。その内訳は対幅が10組、また単独像が11点であり、それらのうち最もよく知られている作例は、ロンドンのナショナル・ギャラリーのもの（挿図3、註18）と、バリのルーヴル美術館のもの（挿図4、註19）とで、ともに聖母像と対幅をなしている。しかし両者とも画面がキリストの頭部のすぐ上で水平に切られた矩形の絵で、高さも本図より約10センチ低い。

シェーネは本図とバルセローナの聖母との旧カボット収集の一对のみが半円形の上縁をもつことから、原作の形はバリやロンドンの作例のごとく矩形であったとする。即ちカボット収集旧在の一对は模写に際して上円を半円形に拡大改変されたものと見るのである。しかし同時にシェーネは本図がその変形にも拘らず、多くの模写中もっとも原画に近いものと主張している。その理由は主として聖母像の方にあり、例えば薄い白布を通してマリアの額<sup>ひたい</sup>の輪郭が辿れる精妙な描写のごときが、ただバルセローナの絵においてのみ認められるという点に在る。しかしまたキリスト像に関しても写真から判定する限りにおいて、本図の眼、唇、それに荊冠などの確かな造形性はロンドンやバリのそれよりもむしろ秀れているかに思われる。しかし一体に濃い陰影は本図が前二者よりもおそらくやや後代のものであることを示唆し、また上端に半円部をおくことにより、画面の布置に遠近感をもたせようとする意図が感ぜられることは、この図像の Imago Christi としての元来の性格よりやや逸脱したものと言えるかも知れない。

当館における本図の購入当初の題名は《悲しみの人としてのキリスト（Christ as the Man of Sorrows）》であるが、これは画商より付けて来た題名を取りあえず踏襲したものに基づき、ロンドンやバリでは《荊冠のキリスト》となっている。また本図のキ



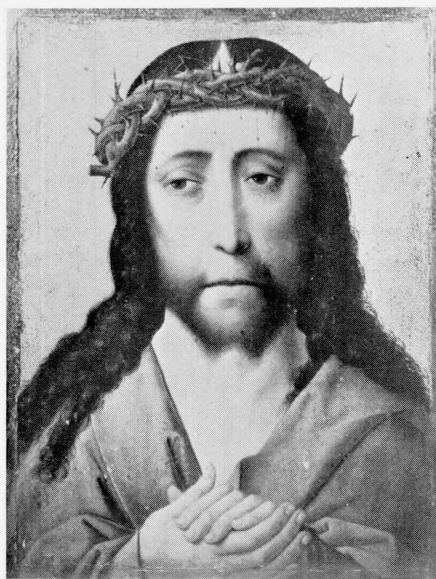
1 バウツ《悲しみの聖母》  
バルセローナ、個人蔵



2 バウツ《荊冠のキリスト》  
国立西洋美術館

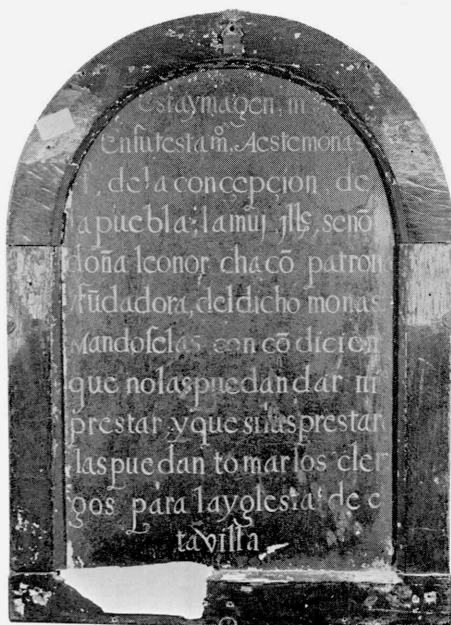


3 バウツ《荊冠のキリスト》  
ロンドン、ナショナル・ギャラリー



4 バウツ《荊冠のキリスト》  
パリ、ルーヴル美術館





5 国立西洋美術館所蔵の《荊冠のキリスト》  
の裏面銘文



6 ヴェロニカの手巾の画家《ヴェロニカの手巾》1400—20年頃  
ミュンヘン、アルテ・ピナコテーク

リストの図像が正しくは〈荊冠の救世主像 (Imago Salvatoris Coronati)〉と呼ぶべきものであることはパノフスキーの論文(註20)に詳しい。即ち本図のキリストは長袖の緋衣を着用し、両手を交叉させるのではなく組んでいる点において〈エッケ・ホモ〉と異り、また傷痕を欠くことにおいて〈悲しみの人〉とも違うとする。

本図の裏面には書体よりして17世紀後半から18世紀初頭までのものと思われるスペイン語の銘文(挿図5)が記され、その大意は次のごとくである。

本聖像は、ラ・ブエブラのラ・コンセプション修道院に対し、同修道院の設立者であり檀家であるドーニャ・レオノール・チャコーン殿がその遺言状におき、これらの聖像を手離すことも、また他へ貸し出すこともならず、貸し出した場合には参事会はそれらを同修道院より取り上げ、同村(ラ・ブエブラ)の聖堂へ移すことができるとの条件を付して、遺贈したものである。(註21)

額縁表面下端のラテン語銘文の字体も裏面と同じと判定されるが、現在の文字の下に古い銘文の痕跡がうすく見え、遺贈に際して寄進銘を記すと同時に、すでに消えか

けていた表面の古銘文を拙劣になぞったものと思われる。

パノフスキーに従えば〈荊冠の救世主像〉の図像はディーリック・パウツによって始められ、〈悲しみの聖母〉と組み合わせた形において彼の工房で多数の模作<sup>レアリカ</sup>が作られた。本図もそれらの一つであるが、前記シェーネは1450年ころの制作と推定される原画の最良の模作であると言い、ロンドンやパリ等他の作例を測る尺度としている。しかし〈荊冠の救世主〉の図像は元来〈ヴェロニカの手巾〉(挿図 6)に描かれる顔だけの荊冠のキリスト像を半身像に仕立てたものと考えられ、本図においても身体が顔面に較べてやや小さい感じがあるのは、その本来のイコン的性格によるとともに、半円部を付して上端を拡大した結果、一層その感じが強められるに至ったのではないかと思われる。これと、陰影の付け方などより判定し、模作としてはロンドンやパリのものより若干後の、しかし極めて秀作であると考えたい(註22)。

## II. 素描

ジャン＝オノレ・フラゴナール

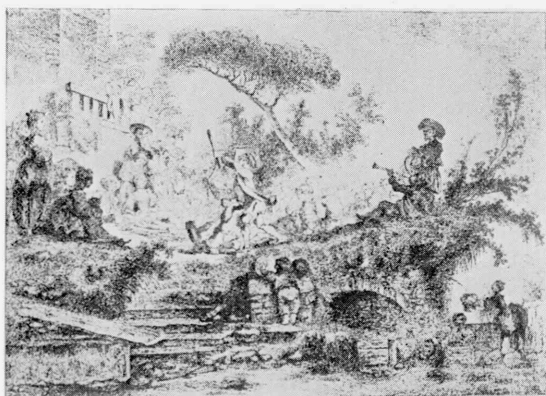
《若い熊使い》

18世紀後半のフランス美術を代表するジャン＝オノレ・フラゴナール(1732—1806)に関しては、1980年春、当館において大規模な展覧会が開催された。本作品《若い熊使い》(p. 27の図版参照)もその際に出品され、その後当館が購入したものである。

イタリア風俗を描き出したこの素描は、フラゴナールの重要な庇護者の一人アベ・ド・サン＝ノンが1762年に出版したエッチング集『グリフォン集(Le Recueil de Griffons)』中の一葉(挿図 7)の下絵として用いられた。そのことから明らかのように、前述の「フラゴナール展」に出品された油彩の風俗画《洗濯女》、《木の橋》、《かくれんぼ》(同展カタログ no. 25, 34, 54)などと共に、フラゴナールの第一次イタリア滞在(1756—60年)の際の見聞を示すものである。イタリア風俗を表わしたフラゴナールの油彩画、素描に関しては、イタリアで直接描かれたものか、それともその後記憶をもとにして描かれたものかという問題があるが、デニス・サットンはこの素描について、「おそらく現実の光景を前にイタリアで制作した習作ではなく、イタリアでフラゴナールの心に残った諸情景が反映された綺想曲とでも呼ぶべきものであろう」と述べている(註23)。

いずれにせよ本素描は、自由で潑刺としたペンの運びと淡彩によってほほえましい情景を描き出しており、素描家としてのフラゴナールの見事な腕と、彼の風俗画家としての傑れた一面を示している。

(この項、有川治男執筆)



7 フラゴナール《若い熊使い》 アベ・ド・サン＝ノンによる  
エッチング 1762年

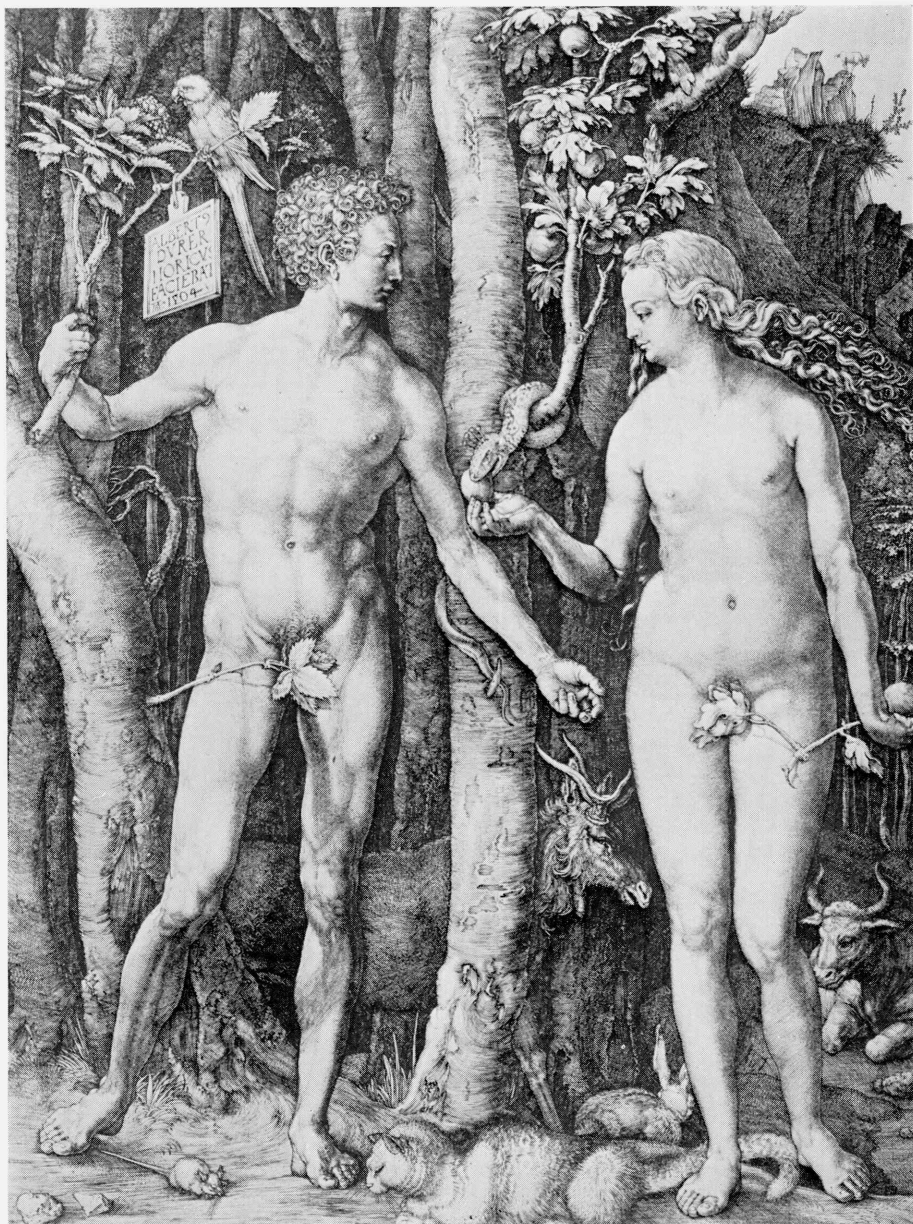
### III. 版画

#### (1) アルブレヒト・デューラー

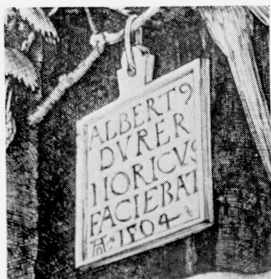
##### 《アダムとイヴ》(B. 1)

デューラーの1504年の銅版画としては本図(挿図 8)の他に《キリスト降誕》(B. 2, 挿図 11)の一点が知られるのみである。しかし彼はこれらに先立つ約10年間におよそ30有余点の銅版画を作っており、中には《尾長猿という聖母子》(B. 42), 《大版幸福の女神》(B. 77), 《エウスタヒウス》(B. 57), 《死者の紋章》(B. 101), 《牡鶏のいる獅子の紋章》(B. 100)等々の佳什が含まれている。これらによって錬磨された彫版技法の集大成を計ったのがこの《アダムとイヴ》である。完成はおそらく《降誕図》のあとであったろう。このころ彼がすでに翌年秋からの第二次ヴェネツィア旅行を意図していたかどうかは定かでない。しかし本図のバックの森の暗いトーンや、殊に左端とねりこの樹の鸚鵡の止る枝に吊り下げられた銘版のモチーフなどは、瞭かにデューラーがボライオーロの銅版画《裸人闘争図》(挿図 9)を意識していたことを示しており、かつて大きな影響を蒙ったこのイタリアの巨匠を通じて10年前のイタリア曾游の想出がなかったとは言えない。また正面向きの身体に側面向きの頭部をつけたアダムの姿勢がアポリ・ベルヴェデーレ系統の古代彫刻(挿図10)に何らかの由来を引くものであることもイタリアと無関係ではあるまい。

デューラーは本図のために多くの習作素描を作ったが、特に最終素描と見做すべきものがピアポイント・モーガン・ライブラリー所蔵のペン描(W. 333, 挿図15)で、二人を別々に描いたものを切って貼り合わせ、バックを黒く塗り潰してつなぎ目が分ら



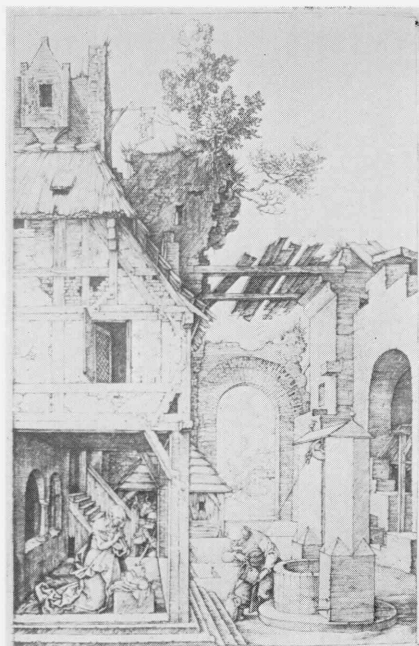
8 デューラー 《アダムとイヴ》  
国立西洋美術館



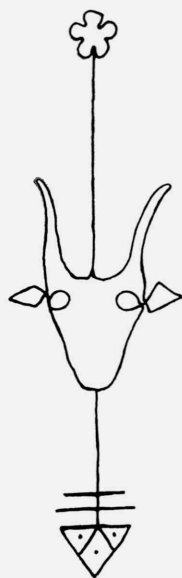
9 図8の部分



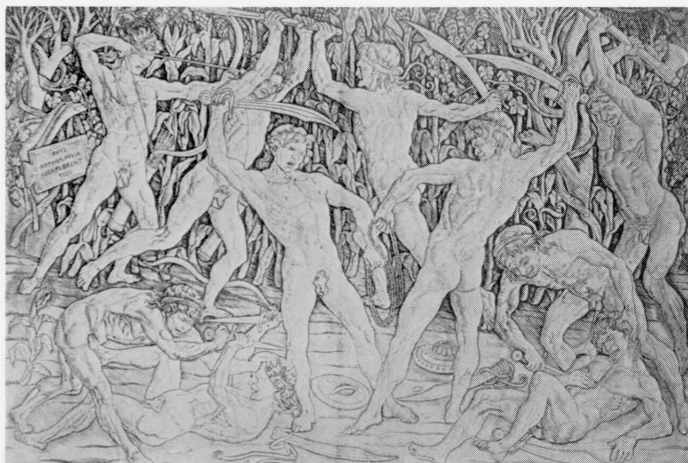
10 デューラー《アダムとイヴ》Ⅲ版部分



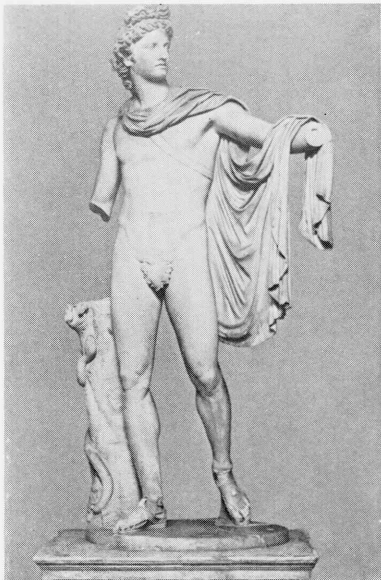
11 デューラー《キリスト降誕》 エングレーヴィング 1504年



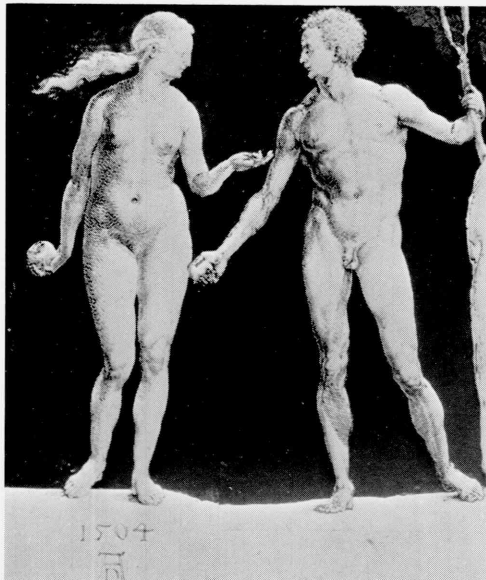
12 ウォーター・マーク Meder 62



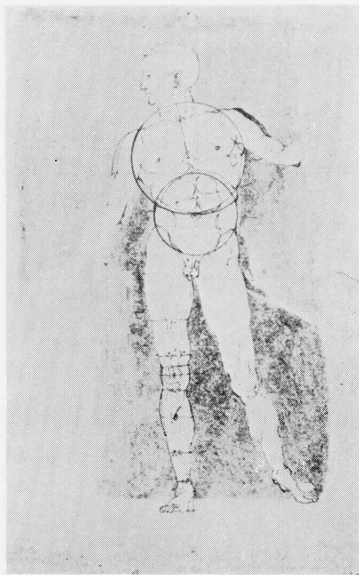
13 アントーニオ・ボライオーロ《裸人闘争図》  
エングレーヴィング 1470年頃



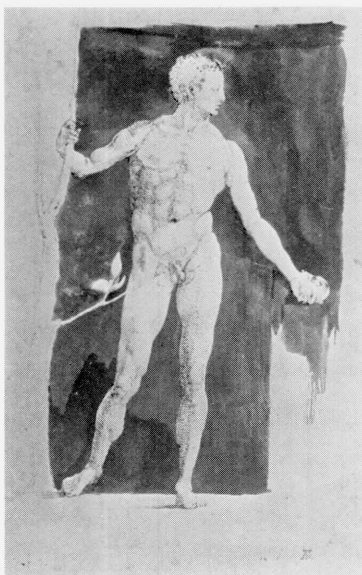
14 《アポロ・ベルヴェデーレ》  
ローマ、ヴァチカン宮



15 デューラー《アダムとイヴ》 素描 1504年  
ニューヨーク、ピアポント・モーガン・ライブラリー



16 デューラー《男性人体構築図》  
ウィーン、アルベルティーナ版画素描館



17 デューラー《アダム》 図16の裏面

ないようにしている。それらの習作素描中には、先ず人体構築図形を表に描き、ついでそれを裏面に透き写して肉付けを施すという手法によったものが幾つかあり、アルベルティーナの一葉(W. 421/422, 挿図16, 17)が示すごとく、本図でデューラーが依拠したカノンはヴィトルヴィウスのものである。

またデューラーは原罪と四気質(四性論)とを結びつけるスコラ的思想に拠って、このほの暗き樂園に住む動物の姿に四気質を象徴させている。即ち兎が多血質、猫が胆汁質、大鹿が憂愁質、そして牡牛が粘液質であり、原罪以前のアダムとイヴは無気質である。

当館購入の本図はもとベルリンの国立版画素描館(Kupferstichkabinett)から重複品(ドゥプレット)として放出されてロンドンの H. S. Theobald 収集に入り、1910年5月12—14日シュトゥットガルトにおける H・G・グーテクンストの売立てに出たもの(註24)。

ステートは Meder 1/IIa, 即ち銘版中の年号の数字5が初版では向きが逆になって2と読めるものを5に直してあること(挿図9)、しかし III 版以後に認められるアダムの左脇下の木の幹の洞(挿図10)や、イヴの左膝の長短四本の掻き傷の横線がなく、またウォーターマークは M. 62, すなわち牡牛の頭と花の組み合わせであることを特徴とする(挿図15)。刷りは tief und frisch でインクののりがよく、保存も極めて良好である。

## (2) マルティン・ショーンガウアー

### 《キリスト降誕》(B. 4)

ショーンガウアーは1453年ころ、ドイツはライン上流エルザス地方の町コルマールの金細工師カスパール・ショーンガウアーの何番目かの子として生れ、1491年2月2日ライン対岸の町ブライザッハでおそらくペストのため死去した。在世は40年を越えなかったと思われ、また生涯独身であった。デューラーが遍歴の旅中、1492年の初夏にコルマールを訪れたとき、マルティンは百十数点の銅版画と、唯一の確証ある絵画《バラ垣の聖母子》(1473年、コルマール、聖マルティン教会堂、挿図19)の他多くの工房画、そして未完のブライザッハ大聖堂壁画《最後の審判》等を残して、すでに一年余り以前に他界していた。

マルティンは12歳の1465年、ライプツィヒ大学の冬学期に学生として登録したが、翌66年春にはすでに帰郷し、画家となる道を択んで、おそらく父の友人で隣人のカスパール・イーゼンマンの許に入門したものと思われる。家業の金細工は兄カスパールやバウルス、あるいはゲオルクが継ぎ、残る一人の兄弟ルートヴィッヒは画家となっ





18 ショーンガウアー《キリスト降誕》 国立西洋美術館





19 ショーンガウアー《バラ垣の聖母》  
1473年  
コルマール、聖マルティン教会堂



20 ロヒール・ファン・デル・ウェイデン《ブラーデリン祭壇画》  
中央図  
ベルリン（ダーレム）絵画館

た。しかしマルティンがドイツ最初の大銅版画家の一人となる素地は、ニエロやエングレーヴィングを手本あるいは見本として日常使用する金細工師の家に生れたことの自然な発展であったに違いなく、従って、またその師を措定することは難しい。

3ヶ年の徒弟修業を終えた1469年（おそらく春）にマルティンは当時の慣行によって見習職人として2ヶ年間の遍歴の旅へ出たが、その道程はライン河を下ってマインツ、ケルンを経、ネーデルラント地方へとられたものと思われる。この推定の有力な傍証となるのが、実にこの《キリスト降誕》の銅版画である。

本図は下端中央に記された MS のモノグラムの M の縦線が直立していることから、ショーンガウアーの銅版作品中初期におかれる10点中の一つである。そして廃屋を場とする降誕の図柄の中で、聖母、屋根のアーチ上方の三天使、および図中右端（左）の石積みのモチーフは、当時ミッデルブルク（ネーデルラント）に在り、現在はベルリンのダーレム美術館に置かれるロヒール・ファン・デル・ウェイデンの《ブラーデリン祭壇画》の中央図に殆どそのまま見出だされるものである（挿図20）。即ちショーンガウアーはミッデルブルクでこの祭壇画を実見し、それを模写し、後に本図の制作に当って上記のモチーフを借用したのであった。本図で光が左から来ているこ

ともショーンガウアーの初期銅版画の特色であり、本図の制作年をネーデルラントより帰国後間もない1471—73年に置くエドゥアルト・フレクシヒの推定(註25)は妥当なものと思われる。

保存は極めて良好。ウォーターマークは牡牛の頭と星で、Briquet 15068 もしくはそれに近いものと思われる。

## 註

1. “Caravaggio en de Nederlanden”, 1952, Utrecht en Antwerpen, pp. 55f., no. 90, De Bevrinding van de H. Petrus uit de Gevangenis.
2. Nicolson, Benedict: “The Rijksmuseum ‘Incredulity’ and Terbrugghen’s Chronology” in B.M. No. 637, April 1956, pp. 103–110, note 39.
3. Nicolson, Benedict: “Hendrick Terbrugghen”, 1958, London, pp. 78f., A. 48, Liberation of St. Peter
4. 国立西洋美術館購入作品資料(以下購入資料と略す)。
5. 註2 参照。
6. 註4 参照。
7. P・1969-2
8. 年記についてははじめ1661と読んでいたものを、1979年の総目録で1646と訂正した。しかし数字は必ずしも明瞭でなく、また画家17, 18歳の作品とみるのは早過ぎると思われる。
9. Sammlung Fürst von Liechtenstein, Wien (Galerie-Kat. 1925, S. 180)。この条、画商ナータンの口上書による。
10. Smith, John: “Catalogue raisonné of the works of the most eminent Dutch, Flemish and French painters (Supplement)” ; part the ninth, 1842, London, p. 701.
11. Hofstede de Groot, C.: “A Catalogue raisonné of the works of the most eminent Dutch painters of the seventeenth century, based on the work of John Smith”, 1912, London (1976年発行の復刻版あり), vol. 4, no. 627.
12. Rosenberg, Jakob: “Jacob van Ruisdael” 1928, Berlin, Nr. 388.
13. 購入資料(1980年8月8日付書簡)。
14. 購入資料(1980年9月17日付書簡)。
15. 購入資料(サザビー商会口上書)。
16. 本文執筆の時点(昭和57年3月)における当館よりの問合せに対し、MASは、対幅の聖母像がバルセローナに存在することを確認した。
17. Schöne, Wolfgang: “Dieric Bouts und seine Schule”, 1938, Berlin-Leipzig, pp. 129–133.
18. “Les Primitifs Flamands”, 3, The National Gallery, London, vol. 1, no. 29.
19. “Les Primitifs Flamands”, 5, Le Musée National du Louvre, vol. 1, no. 84
20. Panofsky, Erwin: “<Ecce Homo> Speculations about its author, its donor and its iconography in “Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles”, vol. 5, no. 23, pp. 95–138.
21. 銘文の読み方については上智大学教授神吉敬三氏の示教に負うところが多い。記して厚く謝意を表する。
22. この項については、前川誠郎: “<sup>レプリカ</sup>模写”について”, 昭和56年, 主婦の友社刊行『エクラン, 世界の美術』第10巻, pp. 33–39 参照。
23. Sutton, Denis: 『フラゴナール展カタログ』, 昭和55年, cat. no. 114 の解説。
24. 購入資料(ベルナー商会口上書)。
25. Flechsig, Eduard: “Martin Schongauer”, 1951, Strasbourg, pp. 188ff. この他ショーンガウアーの伝記や作品については, Baum, Julius: “Martin Schongauer”, 1948, Wien 参照。baumはフレクシヒの示教に多くを負っている。また近年では, Minott, Charles Ilsky: “Martin Schongauer”, 1971, New York がある。